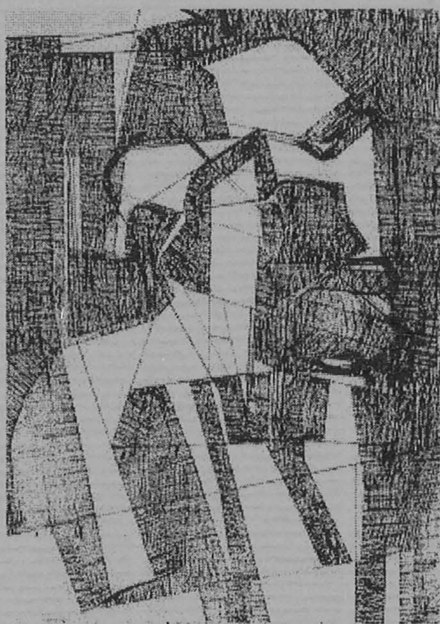
DIBUJAR, PROYECTAR (XXIV)

DIBUJAR (3)

por

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA



CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE *MADRID*

5-34-44

DIBUJAR, PROYECTAR (XXIV)

DIBUJAR (3)

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-44

C U A D E R N O S
D E L I N S T I T U T O
J U A N D E H E R R E R A

0 VARIOS
1 ESTRUCTURAS
2 CONSTRUCCIÓN
3 FÍSICA Y MATEMÁTICAS
4 TEORÍA
5 GEOMETRÍA Y DIBUJO
6 PROYECTOS
7 URBANISMO
8 RESTAURACIÓN

NUEVA NUMERACIÓN

5 Área
34 Autor
44 Ordinal de cuaderno (del autor)

Dibujar, Proyectar (XXIV)
Dibujar 3

Instituto Juan de Herrera.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
Gestión y portada: Janaína Machado
CUADERNO 283.01 / 5-34-44
ISBN: 84-95365-19-7 (obra completa)
ISBN-13: 978-84-9728-300-7
ISBN-10: 84-9728-300-7
Depósito Legal: M-13768-2009

DIBUJAR, PROYECTAR XXIV
Dibujar (3)

Javier Seguí de la Riva

1. Zeki, Semir (25-04-07)
Visión interior (La balsa de la Medusa, 1999)

Confunde la función artístisca con la parte visual del cerebro.
Pero no se sabe bien que está haciendo, porque la función artística parece entenderse desde la recepción y no desde la ejecución-concepción.
"La parte visual del cerebro" es una denominación absurda, purovisualista, y no integral en la configuralidad corporeo-cerebral.
Habla de arte visual como si fuera la vista la destinataria del arte.?
Entiende que los artistas son exploradores "cerebrales" aunque para él la exploración se reduce a la apreciación temática de la pintura representativa (a la presentación de escenas abiertas, a la apreciación temática).
Parece que el arte es visto como la ejecución (no se sabe como) de escenarios visuales en los que caben historias literarias.

No se huele la función extrañante del concebir-ejecutar a partir de situaciones vulgares que desencadenan el "ciego" hacer.

Entiende el arte personalmente como un mecanismo cognitivo que se concibe idealmente desde la interpretación.
Entiende el contenido post factum de la interpretación como arranque-control total de las obras que analiza.
Constable. "La pintura es una ciencia y debería de establecerse como una investigación de las leyes de la naturaleza".
El cerebro es incapaz de registrar un movimiento extremadamente rápido.
Se pregunta ¿para que vemos? Y dice: "para poder adquirir conocimientos del mundo".
Los ciegos no tienen conocimiento del mundo.

Vemos, como tocamos, por nada, para separarnos de las cosas. El conocimiento del mundo se adquiere viendo o sin ver.

Habla como si hubiera funciones mentales cerebrales y otras que no lo son?
No entiende que la visión y el lenguaje y el movimiento nacen en paralelo, son especifidades de la dinámica biológica total.
Las citas que hace son contradictorias con estas visiones.
Sólo le interesa del arte la representación del mundo "real" (no especifica lo que entiende ni por representación, ni por mundo, ni por real).
Habla del representar como la expresión certera (sin tensiones, ni vacilaciones) de lo "presente" a la "vista" (?).
Insinúa que el "camino" de un cuadro es el "camino del cerebro", lograr la realidad de los objetos.

Arte detención del cambio.
Sección hecha del hacer indefinido.

Habla de los pasos neurológicos que localizan discretizadas las funciones sensoriales (pasivas) y las movimentales (activas).
Inicio de los primeros tanteos.
Henschen y las áreas cerebrales.
Retina cortical (receptiva-pasiva)
Área de asociación-procesado (certeza asociativa)
Habla de constancia situacional y constancia implícita.
Vermeer invita a no entrar en sus cuadros.
Anota la discusión acerca de entrar o no en los cuadros representativos.
Hace un ejercicio de apreciación temática (Murray) en los cuadros de Vermeer, un ejercicio

de narratividad inducida por escenas inapropiables.

No se da cuenta que la ambigüedad pertenece a la apreciación temática del receptor y no a la intención explícita del artista.

Llama constancia situacional al desencadenante de la apreciación temática (al cuadro)
No entiende lo inacabado de las obras, aunque apunta a su efecto imaginativo (para los otros)

Miguel Ángel:

> Así, la apasionante fantasía
> que del arte hizo mi ídolo y monarca
>
> Ni pintar, ni esculpir me dan sosiego.
> Al alma, vuelta a aquel amor divino
> Que en la luz a todos nos abraza
>
> Al alma, envuelta en la pasión de conformar
> Que en el vacío a todos nos abrazan.

Lo inacabado participa de la visión dinámica de lo que cambia, de lo "en mutación".

La conceptualización (una cama) es una visión temática a partir de la apreciación de un objeto o su figuración.

El conocimiento no es la apreciación, es un producto de la experiencia.
Arte como "locus" de apreciación temática (representativo).
La evolución de la estética está marcada por la visión "esencialista" "externalizadora" de Platón (perversión quietista y fascista del poder).
Ideas como exteriorizaciones de la experiencia conceptualizada (categorizada).
Arte como radiografía, como cristalización (huellas) de algo transcurrido (en transcurso).
La tradición del arte representativo como reproducción fiel de lo exterior (exterior ---> exterior impreso) hace no apreciar lo azaroso del hacer, y lleva a decir que los cuadros sobrepasan la realidad.
Entre exterior y exterior – lo real es lo que los une.
Mitología genérica, perturbadora, fascista.

La visión apriorista positivizada del arte lleva a considerar el resultado como el ideal previo a la ejecución, y a reducir el proceso de ejecución a la nada.

desde fuera

La visión negacionista del arte (lo por evitar) abre el proceso y cierra las ideas.

desde dentro

Cosa real-imagen --> cosa – idea – otra realidad.

El conflicto de lo real mezclado con el arte y la percepción conduce a elucubraciones alucinadas.
La revisión del cubismo como verdad de la visión, es patética.

No ve el cubismo como el experimento de juntar fragmentos en una unidad "contra" la representación pero con los restos de ella.
El fragmento cubista no es visual.

Hay células que reaccionan a la forma (? figura), color y al movimiento (en la corteza de asociación visual).
Teoría de la espacialización funcional que es, también, una teoría de la espacialización situacional cerebral.
El cerebro distribuye funciones especializadas constituyendo un espacio (un habitáculo) situacional que sacrifica (inhibe, abstrae) estímulos (información) de la corriente aferente.
El cerebro procesa en paralelo las funciones especializadas (interna, resonante).
Cada atributo se procesa con diferente velocidad (primero el color, luego el movimiento, después la figura)
Sólo se percibe aquello de lo que se tiene conciencia (palabras?).
La imagen visual es una hipótesis generada por el cerebro y no contradicha por las sensaciones.
La imagen es una propuesta del cerebro no contradicha (no invalidada).

La percepción son apuestas cerebrales que se prueban con la sensibilidad, que induce otras apuestas, mientras todo se distribuye en las áreas especializadas-espacializadas de actividad situadora (situacionista).

Prosopagnosia --> no poder ver rostros.
Hay dos sistemas diferenciados vinculados, uno a los objetos en movimiento y otro a los que están en reposo.

Quizás la "esencialización" occidental se deba a una magnificación de los sistemas respecto a las cosas en reposo.

El movimiento rápido tiene su área específica diferente de la retina cortical.

*

El color es una construcción del cerebro.
No hay color en el mundo exterior.
El color es un constructo cerebral

Enseñar (aprender) a ver a alguien que lo hace de mayor (que nació ciego) es un problemón.
Recepción quiere decir superar un umbral de reactividad:
Receptor?
Recepción supone re-acción.
Y requiere: posición, forma y especificidad en la apreciación del estímulo.

La objetividad es la proclamación de una realidad exterior dogmática y cristalizada. El estatismo del ser.

*

El mundo es mi cerebro contra el mundo que es mi cuerpo, mi acción y las cosas y los otros.

El arte no figurativo abre otro campo a la apreciación temática que pasa de las escenas contemplativas y vitales a las imaginables genéricas (simbólicas, señalíticas) y las metafóricas.

Zeki sostiene que el arte no figurativo busca la estética (?) de los sistemas aislados de células (busca la receptividad de las células especializadas).
En ningún caso el hacer es parte de la consideración cerebral, que hace arte parcial (tergiversador mal lector).
Hay células selectivas de orientación que responden a las líneas con inclinaciones precisas (en el área V1, V2 y V3 y en el resto del cortex).
Estas células forman una malla cerebral que es como una caja de resonancia tridimensional (ver Young).

La presencia de campos receptivos finitos significa que la información del mundo visual se procesa de forma esencialmente fragmentada.

*

El área V5 está especializada para recibir estímulos de movimiento y en general sus células son indiferentes al color y a la figura.
Los artistas cinéticos (como los geometristas) intuyeron que era fácil la recepción del movimiento (acinetopsia – falta de recepción del movimiento).

*

Duchamp 1912 – desnudo bajando la escalera 2. Tenía visión dinámica.
Resultado de la convergencia de varias influencias, entre ellas el cine y las fotocronografías de Marey. Aquí, el desnudo anatómico no existe cuando se opta por el desnudo en acción.
Los reay-made eran no-arte.

En el arte el movimiento pasa de ser un reto expreso a ser la pura acción que se expresa. Toda obra de arte es un receptáculo estático del movimiento de su ejecución.

Se puede ver la historia del arte como histtoria de la autocomprensión de la acción-recepción.
Arte como experimento compresivo/expresivo, apreciativo.
Buscar "Tinguely"-Meta Malevich, Meta Kandisky y Meta mecaniques.
Metamatiques--> máquinas de dibujar.
Homenaje a New York (1960)

*

Hay una neurología del arte representativo y otra del no representativo (apreciaciones temáticas distintas).

2. La imaginación en el dibujar (11-07)

Este trabajo es una sección en la secuencia indefinida de no parar de dibujar, de enseñar a dibujar y proyectar, y de reflexionar sin descanso en el hecho de dibujar, proyectar, y enseñar a dibujar y proyectar.
Este trabajo ocupará el vigésimo primer lugar de la serie de artículos y comunicaciones que he ido publicando desde 1986 en la revista EGA y en las actas de diversos congresos (los escritos anteriores no están contabilizados); por esto, antes de empezar, quiero esbozar la siguiente reflexión.
Llevo dibujando desde que era niño. No sé como empecé y no sé como he ido evolucionando porque no tuve argumentos conceptuales para acotar el dibujar hasta que hube de empezar a formar estudiantes de arquitectura (1974). Desde entonces el dibujar y el dibujo pasaron al centro de mis preocupaciones enfocándolos como arranque y referencia del proyectar arquitectura. De estos años quedan infinidad de escritos teóricos y pedagógicos progresivos que culminan con los veinte trabajos indicados más arriba y consignados en documento anexo.
Hoy sigo dibujando y asisto por enésima vez a la discusión acerca de la pertinencia de qué dibujar para proyectar, de si persistirá el dibujar en la era de la virtualización digital total y de qué habrá que enseñar en la universidad globalizada para formar "arquitectos" también globales.
Lo curioso es que desde que empecé hay dos cuestiones previas que siguen disimuladas y que son la base para situarse intelectual y pedagógicamente frente al dibujar y al proyectar

arquitectura.
La primera es la aclaración de la naturaleza lingüística del dibujar y del dibujo que conlleva la consideración de su capacidad imaginaria, (evocante y desencadenante) del configurar gráfico.
La segunda es la teorización de la naturaleza figurativa organizativa del proyectar edificios y su relación con la capacidad configuradota del dibujar.

3. Sobre el dibujar (1) (19-11-07)

Michaux, H. "Escritos sobre pintura" COAAT Murcia, 20111.

Prólogo de Chantal Maillard.

Escribió de cómo se odia con la fuerza del "contra" para sobrevivir. Halló la escritura demasiado convencional. Y pintó para descondicionarse. Pintó como se grita.
Michaux era un captor de energías transversales. La verdad para él no era un fin sino el agujero en el que el pensamiento ha de sumergirse para toca fondo (Jouffroy).
Su objeto era "experimentar esa extraordinaria construcción que uno es para si mismo", convertirse en lugar de experimentación.
En la experimentación, la realidad aparece al des-hacerse, y construirse el propio ser. Ponerse a hacer –y observarse-.
Michaux no hace arte. Sólo experimenta haciendo. Rechaza hacer arte como pretensión de hacer arte. Busca la relación del dentro y el fuera. Su función.
Las vanguardias pasaron por Michaux. Le interesa del subrealismo el "vigilar". "Si examino la locura encuentro orgullo, no sexo"
Expresarse es trascendente, salirse de sí.
El "se" que puede ser exagerado no es el "se" verdadero. El se–el mismos, el uno-fin-de-la-búsqueda porque toda unidad es término. Del todo no puede proseguirse.

La búsqueda de la extrañeza de si en la mismidad activa es la búsqueda del todo-nada, de la distancia infinita entre el si-mismo y el si-mismo otro. <u>La vacuidad de sí aparece como la trascendencia arrastrada por la expresión</u>. Fin de toda búsqueda.

El símbolo es un signo representativo (hacer las veces de, insistir) y mediador, que es estable (estrictamente estable) y reconocible.
Que tipo de signo será el que logre expresar lo imprevisto, lo inestable y no repetible.
Un signo que fuese huella, señal, reconocibles por su trayectoria, testimonio de una velocidad, de un ritmo.

La huella es señal de la agitación, de la compulsión de un organismo autopoético, un germen de lo simbólico, una promesa de comunicación.

Signo sin significado madurado.

Los significados maduran en el uso social de los signos para comunicar ordenes, pasiones y coacciones.

Conciencia de fuga que entiende nuestra naturaleza como materia movediza, en fuga siempre del "sí mismo", que se convierte en máscara para el reconocimiento de un mundo dinámico donde lo concreto son las pausas necesarias, cortes transversales de una

narración continua.

Secciones. Todo son secciones, cortes detenidos, disecciones que paralizan y fijan la detención como estado (como situación configurada).

Donde no hay metafórica de lo uno (del ser) el símbolo es inservible.
Dos mitologías, la del símbolo y la del signo.
Una plagada de dioses, símbolos de los modos de la energía, otra simple lienzo donde se marcan trazos como arañazos , huellas, caligrafías, signos que son partes.
Michaux es un insumiso.
El dibujo es para él una manera de deslizarse fuera de los moldes.

Un trazo es un desliz en el que el yo se fuga de si mismo, se dis-grega. Trazar es escaparse de la prisión de la quietud.
Trazar es agitarse, mostrar trayectos.
Michaux se expresa para ver antes de la alineación.

Esto es algo así como el grado cero del dibujar.

Hay un largo camino entre el gesto que señala el movimiento que divaga (tantea) y el trazo que conceptualiza (precisa, comunica). Camino que hay que desaprender. Dibujo de descondicionamiento.
Dibujo es lo contrario a las palabras, contrapunto de la literatura.
Los representadores son para Michaux: "auxiliares benévolos de la embarazosa realidad y de sus apariencias".
Los libros aburren con sus obligados recorridos.
La pintura propone mil trayectos porque es instrumento del auto descubrimiento (quitar todo lo que sobra para ver el impulso cósmico).

Dibujo hecho de trayectorias que señalan dinamicidad cósmica, recorrido desvelador tentativo, aventurero.

Dibujante-sismógrafo de la pulsión del cosmos.

Dibujar busca el sentido del trazar, trazando viajes cósmicos, roturando el vacío hasta hacerse urdimbre.

Decir con el lenguaje es hacer reconocible, fijar lo percibible en el roden de los conocimientos anteriores, analogizando con lo acaecido, simultaneando lo vivo (actual) con lo muerto (lo olvidado-presente).
Michaux admiró a Klee (aventura de las líneas) a los niños (lo concebido a la búsqueda de los visto) y a los chinos.

La perfección pictórica es un valor geométrico.

Los clásicos exhiben habilidad (agilidad en el hacer)

La habilidad es una manera de poner a prueba la atención. Los chinos saben concentrarse. Y saben meditar (reflexionar) sobre la acción.
El ideograma silla sale de hombre*madera-de arbol-placentero descanso (que es una explicación fomalizadora).
Todo está relacionado, nada hay por si solo. Hay sociedad, no individuos.
Hay trama, no hilos. Hay verbo, no sustantivos. Hay acciones, no adjetivos ni adverbios.
Nuestra gramática occidental sustenta nuestra metafísica causal.
Hemos construido un universo a imagen de nuestro lenguaje causal.

Los chinos han construido un universo de relaciones en el que nada es, en el que todo deviene de acuerdo al curso de los flujos.
La ignorancia del origen del arte salvaguarda nuestro etnocentrismo.
Ver la cascada de Wang Wei
La energía atraviesa el brazo del pintor y produce las figura siguiendo la ley en su viveza. El cosmos es un gran cuerpo-respiración cósmico.
Trazo que surge de la mano de aquel que se ha identificado con aquello que contempla hasta desaparecer en su propia trayectoria.
Michaux quiere ver los sentimientos (?) (la afección agitada que los provoca)..
Ver es un proceso mental-digestivo.
Llama a su pintura "fantasmismo".
El alma es un océano bajo la piel.
Estoy habitado! Le habló a quien fui y los que fui me hablan. Soy miles.
Toda persona siente de cuando en cuando el deseo de abandonar su yo.
La responsabilidad va ligada a la identidad.
Michaux utiliza el odio (?) como defensa.
"Mi salvación está en la hostilidad"
De la hostilidad nace el exorcismo astucia del inconsciente que se defiende por medio de una elaboración imaginaria.

Exorcismo es violencia por mantener en jaque las potencias circundantes del mundo hostil.
Michaux reelabora la realidad desde su propio sufrimiento.
Hay que saber utilizar la energía contenida en la hostilidad o el miedo, dándole forma con la imaginación, convertir esas figuras en palabras y utilizar un método muy antiguo: el de la repetición (letanía).

En principio esta es la repetición, la ebriedad de la repetición.

Arte como exploración (Acción como exploración) acto en el que se observa el hacer que hace (desdoblamiento). En estos trances la mente que observa se abandona a la instancia pero no del todo (para poder dar cuenta).

¿Se puede en este caso mantener la objetividad?. Parece que no. En estos estados queda una conciencia-depósito (olvidada) de la que se podría recuperar información. La voluntad de observación crea el testigo (reducto mental que observa) y lo mantiene.
¿Es posible dar cuenta sin interpretar?

Dar cuenta es discriminar del estado germinal donde crece (se cría) la experiencia. Es recubrir de palabras lo originario de la separación sujeto-mundo, que varía según a quien se dirija el dar cuenta.

*

El estudio del imaginario del dibujar es dar cuenta con palabra, del hacer teñido por la intención de seguir haciendo y de discriminar el hacer para estimular el hacer de otros. Esta postura tiñe el estudio como lo tiñe el poetizar en el que aparece el señalamiento del imaginario en Bachelard y/o Castoriadis.

Vemos "mundo" (expresamos mundo) y decimos existe el mundo y luego nos apresuramos a establecer la teoría: "estamos dotados para percibir el mundo".

El paraíso es un estado de abandono gozoso, con la identidad deshaciéndose.

El pensar ha de ser observado bajo el microscopio de la <u>atención desmesurada.</u>

La miniatura es un objeto en el que la atención desmesurada (sin medida) se explaya en imágenes.

Lo sólido deja de oponer su acostumbrada resistencia, lo seguro se vuelve incierto... El cerebro, mientras tanto, observa su propia tramoya.
¿Que es lo que ve?

En la visión se reduce el tránsito, el primero que también es el último, el más importante, el tránsito del realismo ingenuo que supone la solidez del mundo al universo de las ONDAS. Ondulaciones que la escritura también reproduce, a su manera, y el trazo, en el dibujo
Los dibujos: ¿expresión del mundo percibido como ondas o de las ondas mentales que perciben? ¿Qué es lo que el dibujo representa? ¿Donde lo que se percibe y dónde el instrumento de percepción? Ciertos filósofos indios afirmaban que no existe ni quien percibe ni lo percibido ni
el instrumento de percepción. Ni sujeto ni objeto ni modos de conocimiento.

Un universo constituido por ondas es lo opuesto a un universo sólido. Se trata de un modelo dinámico cuyo infinito no es un punto-centro o cenit detenido, sino un infinito en movimiento, atravesando sin fin lo finito. El mundo que llamamos "real" aparece, con la sensación de infinito como una ilusión. Ilusorias , también, las cosas que son detención de lo absoluto, quebrantamientos de la continuidad delimitación, formación de islas separadas (" ¿huevos o islas?", pregunta Michaux en el poema que dedica a la pintura de Zao Wu-Ki). La cosa es la aglomeración de lo semejante, la marca o señal que se hace –que la conciencia hace- en lo continuo, la cosa es concentración, distribución de los puntos en torno a un centro, un centro que se señala desde fuera, desde la conciencia que con las percepciones hace síntesis, un centro imprescindible para que haya ser, para hacer un "algo" con cualidades: distinciones. Cortes en el continuo. Para nombrar contornos. Hacemos el mundo haciendo cortes, innumerables cortes en lo infinito. Cortamos, dejando, sin embargo, que el ímpetu, como si de una cinta automática se tratara, siga por debajo, acarreando los bultos, ese concreto múltiple al que arrastra como maletas de destino en destino. El impulso como dirección, como sentido, o como onda, el impulso es un *modo*, por lo que las cosas son siempre "de algún modo".

Producimos secciones. Todo lo que hacemos (fijamos), es una sección del transcurrir (sincronía). Pero, además, se pueden hacer secciones, o secciones de secciones de secciones. Cada sección un corte, una detención donde el sujeto marca o no marca su distancia (planta).

El vértigo ocurre justo en el límite, siempre en el límite, ahí donde nuestros sensores se revelan incapaces, ahí donde empieza la ceguera. Si el poeta es tradicionalmente ciego es porque encara los abismos con su carencia misma: su carencia es la faz que presenta a lo incógnito incognoscible, y su carencia, por eso, es su don, y de ella habla; su don es hablar de su carencia desde su misma carencia. No otra cosa. No la hay. Michaux se quejaba de haber nacido agujereado y de estar dotado de ocho sentidos, uno de ellos la carencia.

*

El Infinito como detención no sólo en el espacio (sentido, dirección) sino también en las cosas (objeto, materia). No hay diferencia. La cinta, el impulso es continuo. La materia, sólida para un espíritu científico o para la percepción ordinaria no lo es, sin embargo, para otro tipo de percepción, aquella, por ejemplo, que está en la base de las metafísicas indias tradicionales.

El poeta o el artista frente a su abismo, ciego encarando el abismo, es quien se permite

la licencia de jugar en los límites: límites-de-la-conciencia-suya y, de esta forma, ganar un punto para el ascenso, es decir, para la pérdida de los límites, de *esos* límites, la recuperación de un estado anterior, menos distinto, esto es: borrando en la cinta alguno de
los bultos que transporta. El poeta, el artista puede, como el místico, anegarse, como bulto que es transportado por la cinta-impulso, volverse cinta, volverse *modo*, modo de la energía,
volverse onda, *volverse.*
El infinito: sólo hay infinito y el Infinito es ritmo *(Connaissance..., 25*).

Repetición, de nuevo. repetición sonora (letanía, mantras) o repetición visual externa (contemplación icónica) o interna (diversas técnicas de concentración), el principio es el mismo: procurar apaciguar el ritmo mental, lograr la disminución de los impulsos alimentados, de ordinario, por la energía deseante. Eliminar la confusión debida a las múltiples distracciones. El fin último de estas técnicas, pertenecientes a las antiguas tradiciones espirituales, es en todo caso siempre el mismo: concentrar las energías, normalmente dispersas, para utilizarlas en la senda espiritual, esto es, para la consecución de estados "trascendentes": fuera de límites.

Michaux no utilizó el dibujo o la pintura como técnica de concentración. La pintura de Michaux no es de ida sino de retorno, no es búsqueda sino expresión. La pintura es el testigo o, mejor, el instrumento del testigo. Ese observador de sí mismo que no duda en ponerse a prueba a pesar de sus temores y sus asumidas deficiencias quiere manifestar en el más puro despojamiento teórico lo que "sucede" en su interior. Si sobreviene la contemplación o el éxtasis, que no sea requerido sino solamente padecido. El éxtasis es la salida fuera de los límites, "el gran juego", lo más importante. Ya sea cósmico, erótico o diabólico, el éxtasis es el salto fuera de los límites de la mente, fuera, por tanto, de la alternancia, es la inmersión en lo homogéneo. Si el éxtasis es experiencia de unidad es porque se ha producido el salto que neutraliza la dualidad, la alternancia, lo más característico de la mente.

Cuando dibuja los movimientos de la mente halla parecido con la estructura de las briznas de hierba. Aquello que disecciona, que dis-grega, que descompone es su propia materia, su cabeza es materia.
Decir esta diseminación, expresada en palabras, ¿con qué palabras, si apenas pronunciadas se vuelven símbolo, reemplazando -ésta es la función del símbolo: ponerse en lugar de-, eliminando la visión?
La siguiente cita forma parte del relato de la primera experiencia de Michaux con la misma sustancia, la psilocibina:

> Por fin vi inmensos culmas. Escribí la palabra al punto, pero ya no sé lo que son los culmas. Al anotar el vocablo, me decapité de la visión y de su sentido, sólo permaneció la palabra, testigo inutilizable. *(Connaissance...,* 39)

La palabra, una vez pronunciada, se vuelve palabra-recordatorio. Como si la voluntad de recordar, uno de los modos de la voluntad de permanencia, suplantara el significante. La memoria tiene un precio. La repetición es requisito de la permanencia, de la identidad por tanto, y la identidad tiene un precio: el olvido. No puede permanecer lo que es esencialmente fugaz. No permanece lo que las ondas construyen, las imágenes (tendencias, diría Michaux) formadas por los ritmos. No permanecen: pasan. Tan sólo

puede decirse de ellas que existen: salen, se proyectan o mejor dicho son proyectadas, lanzadas por su propio impulso, lanzadas hacia fuera, en un movimiento centrífugo. El (un) mundo es el conjunto de las imágenes-tendencias proyectadas a una misma velocidad, la que puede captar el ojo humano de manera semejante a cómo un receptor de radio conectado en una determinada frecuencia capta modulaciones que construyen sentido en esa banda sonora.

Toda fuerza en pro-iecto pide hacerse imagen. Toda forma quiere la visibilidad. Una imagen se convierte en símbolo cuando la captación del ritmo es adecuada, y un símbolo es activo cuando la fuerza se mantiene viva en su representación, es decir, cuando dicha representación logra reactualizar el modo de vibrar de aquella fuerza en quienes entran en contacto con el símbolo. En esto se basa la tradición de los rituales. El símbolo colectivo es aquel que in-forma (que da forma visible) adecuadamente para su mejor "comprensión", o mejor deberíase decir para su manipulación teniendo en cuenta las concepciones metafísicas, cosmológicas, etc. de una colectividad.

No hay espacio para la gelatinosa consistencias de lo repetido, de lo con-sabido. Sólo hay espacio para la con-ver-sión: el vuelco conjunto, el vuelco de los que juntamente optan por trans-formarse. *Transformación en una construcción* era la expresión que Gadamer empleaba para definir la obra de arte, donde *transformación* significa que el que juega pierde en el juego su identidad porque quien juega, realmente, es el propio juego. La obra, al construirse, transforma a aquel que construye. Quiere esto decir que, una vez iniciada la construcción, lo construido es quien construye. La obra se hace. Hay un hacerse que escapa a la voluntad de quien coge el lápiz o la pluma, o pulsa las teclas de un ordenador.

4. Sobre el dibujar (2) (22-11-07)

Michaux, H. "Escritos sobre pintura" COAAT Murcia, 2000.
Diálogos. Lectura (1950).

Los libros son aburridos de leer. No hay libre circulación. Se le ruega a uno que siga. El camino está trazado, de vía única.
Del todo diferente el cuadro: inmediato, total. A la izquierda también, a la derecha, en profundidad, a voluntad.
No hay trayecto sino mil trayectos, y las pausas no están indicadas. En cuanto se desea, el cuadro está ahí de nuevo, entero. En un instante, todo está ahí. Todo, pero nada aún es conocido. Es entonces cuando hay que empezar a LEER.
Aventura poco apreciada, aunque apta para todos. Todos pueden leer una pintura, tienen cosas que encontrar en ella (y meses después, cosas nuevas), todos, los respetuosos, los generosos, los insolentes, los que le son fieles a su efigie, los que están perdidos en su sangre, los batablanca con tubos de ensayo, aquellos para quienes un trazo es como un salmón que se tira al agua, y cualquier perro
encontrado, perro para poner en la mesa de operaciones con el fin de estudiar sus reflejos, aquellos que prefieren jugar con el perro, conocerlo reconociéndose en él, aquellos que en el otro no están de francachela sino consigo mismo, en fin aquellos que ven sobre todo la Gran Marea, portadora a un tiempo de la pintura, del pintor, del país, del clima, del medio, de la época entera y de sus factores, de los acontecimientos aún no audibles y de otros que ya se ponen a tocar las campanas furiosamente.
Sí, hay algo para todos en el lienzo, incluso para los ineptos que dejan allí simplemente girar

en él sus aspas de molino sin ver propiamente la diferencia, pero existe y cuán instructiva. No se demoren mucho, sin embargo. Éste es el momento. Aún no hay reglas. Pero no tardarán...

*

Leer un dibujo es intentar habitarlo. Supone tantear la distancia (la lejanía) que el propio dibujo nos impone para, después, aventurarse en él. Mirando o entrando en sus roturaciones y recovecos. Siguiendo los rastros como figuras, como trayectorias o como accidentes insalvables. Si el dibujo representa algo, entrar en él presupone hacerse ejecutor de lo representado.

Aventura de líneas (1994)

CUANDO vi la primera exposición de pinturas de Paul Klee, volví, lo recuerdo, encorvado bajo un gran silencio.
Insensible a la pintura, lo que veía en ella, no lo sé muy bien. No me interesaba saberlo, feliz de haber atravesado la barrera, en el acuario, lejos del filo.
Puede que tratara de hallar en ellas ante todo la señal de aquel que escribiría: "¿Qué artista no querría establecerse allí donde el centro orgánico de todo movimiento en el espacio y el tiempo -que se denomina cerebro o corazón de la Creación- determina todas las funciones?".
Accedía a lo musical, al auténtico *Stzlleben.*
Gracias a las movientes y menudas modulaciones de sus colores, que tampoco parecían puestos, sino exhalados en el lugar adecuado, o naturalmente enraizados como musgos o mohos raros.
La red compleja de las líneas aparecía poco a poco:
Las que viven en el pueblo menudo del polvo y de los puntos, atravesando migas, contorneando células, campos de células, o dando vueltas, dando vueltas en espiral para fascinar.
Las que se pasean. -Las primeras a las que se vio así, en Occidente, pasearse.
Las viajeras, aquellas que no hacen tanto objetos como trayectos, recorridos. (Ponía flechas incluso.)
Las penetrantes, aquellas que al contrario que las poseedoras, ávidas de envolver, de cercar,

hacedoras de formas (¿y después?), son líneas para el dentro,
Las que, al contrario que las maníacas del continente, jarrón, forma, monte modelado del cuerpo, vestidos, piel de las cosas (él detesta eso), buscan lejos del volumen, lejos de los centros, un centro sin embargo, un centro menos evidente pero que fuese mejor maestro del mecanismo, el mago oculto. (Curioso paralelismo, murió de esclerodermia.)
Las alusivas, aquellas que exponen una metafísica, juntan objetos transparentes y símbolos más densos que esos objetos, líneas-signo, trazado de la poesía, haciendo leve lo más pesado.
Las locas de la enumeración, de las yuxtaposiciones hasta perderse de vista, de las repeticiones, de las rimas, de la nota indefinidamente repetida, creando palacios microscópicos con la proliferante vida celular, pequeños campanarios innumerables y en un simple jardincillo, entre miles de hierbas, el laberinto del eterno retorno.
Una línea se encuentra con otra línea. Una línea esquiva otra línea. Aventuras de líneas.
Una línea por el placer de ser línea, de ir, línea. Puntos. Polvo de puntos. Una línea sueña.
Hasta entonces nadie había dejado que una línea soñara.

Una línea aguarda. Una línea espera. Una línea vuelve a pensar un rostro.
Líneas de crecimiento. Líneas a la altura de una hormiga, pero nunca se ven hormigas. Pocos animales en los templos de esta naturaleza, y únicamente una vez retirada su animalidad. La planta se prefiere. El pez meditabundo es aceptado.

He aquí una línea que piensa. Otra cumple un pensamiento. Líneas de envite. Líneas de decisión.
Una línea se encarama. Una línea va a ver. Sinuosa, una línea de melodía atraviesa veinte líneas de estratificación.
Una línea germina. Otras mil a su alrededor, preñadas de brotes: césped. Gramíneas en la duna.
Una línea renuncia. Una línea descansa. Parada. Parada con tres grapas: un hábitat.
Una línea se encierra. Meditación. Algunos hilos salen de ella aún, lentamente.
Una línea divisoria allí, una línea fronteriza, más lejos la línea-observatorio.
Tiempo, Tiempo...
Una línea de conciencia se ha vuelto a formar.

*

La línea es el trazo, el trazado, la huella, el gesto, el ademán, el impulso, la agresión, la caricia, el tanteo, la súplica. El arranque del devenir. El germen del todo.
Michaux ensaya una descripción trazadora (desde dentro) del dibujar y una evocación imaginal de lo trazado. Son posiciones distintas que llevan por distintas derivas.
De cualquier modo, el destino de las líneas (trazos) en el dibujar se olvida (se subsume) en el configurar en que el dibujar consiste.
Líneas que configuran territorios, o presencias, en sección, en detención, hechas sin conciencia de línea (a veces).

*

Dibujar el paso del tiempo (1997)

ANTES de entregarme al dibujo, tenía un deseo que seguramente se interponía y hubo que realizarlo primero, costase lo que costase. Me parecía que correspondía a mis auténticas necesidades e incluso a una necesidad general.
En lugar de una visión excluyente de los demás, habría deseado dibujar los momentos que, uno tras otro, hacen la vida, dar a ver la frase interior, la frase sin palabras, cuerda que indefinidamente se desenrolla, sinuosa y, en la intimidad, acompaña todo aquello que se presenta del fuera tanto como del dentro.
Quería dibujar la conciencia de existir y el paso del tiempo. Como se toma uno el pulso. O también, en forma más limitada, lo que aparece cuando, al llegar la noche, repasa uno (en más corto y en voz baja) la película impresionada que ha soportado el día.

Dibujo cinemático
Me importaba el mío, ciertamente. Mas cuánto me hubiese gustado un trazado hecho por otros, recorrerlo como un maravilloso cordel con nudos y con secretos, en el que habría tenido su vida por leer y en mi mano sus trayectos.

*

Intrigados, miraban mis páginas y me preguntaban que qué tipo de "arte" era aquello. Las rompí. Me habían hecho dudar demasiado de su comunicabilidad.

*

Un día, un editor al que le hubiese gustado reproducir algunos por un cierto encanto que hallaba en ellos, me dijo "Sólo tiene que hacerlos más grandes".
Enfadado -pues ¿acaso es posible agrandar una escritura?-, agarro un pincel (que reemplazaría la plumilla) para demostrar al instante lo imposible de la escandalosa operación.
Mientras hacía los primeros trazos sentía, ante mi extrema sorpresa, que algo cerrado desde siempre se había abierto dentro de mí y que por esa brecha iban a pasar cantidad de movimientos.
La amplitud del gesto, reclamado por los caracteres a los que se quería más grandes, había cambiado el espíritu del dibujo. En vez de caracteres, en vez de esos "no sé que" anotados, llegaban flechados, se convertían en impulso, participación, arrebato.

Por la amplitud, podía comunicar con mi propia velocidad y me olvidaba en ella del tema y de la impresión original.
Así se apretujaban ante mi vista cantidad de movimientos de los que yo estaba lleno, de los que estaba repleto y desde hacía tantos años. En mis sueños de niño, si no recuerdo mal, jamás fui príncipe y pocas veces conquistador, pero era extraordinario en cuanto a movimientos. Un verdadero prodigio en los movimientos. Proteo por los movimientos. Movimientos de los que, de hecho, no se veía ni rastro en mi comportamiento y que nadie hubiese podido sospechar, salvo por un cierto aire ausente y de saber abstraerme.

*

Los animales y yo teníamos negocios en común. Mis movimientos, se los intercambiaba, mentalmente, con los suyos, liberado de la limitación del bípedo, me expandía afuera... Me embriagaba con ellos, sobre todo con los más salvajes, los más súbitos, los más entrecortados. Me inventaba otros imposibles, les añadía el hombre, no con sus cuatro miembros apenas válidos para los deportes, sino provisto de prolongaciones extraordinarias suscitados espontáneamente por sus humores, sus deseos, en una incesante morfo-creación.
Aquello, vivo aún, estaba esperando entrar en mis dibujos y se abalanzó de inmediato.

*

Al dibujar yo iba a tener que aprender por mí mismo esa horrible, trepidante experiencia de cambiar de tempo, de perderlo 2 súbitamente, de encontrar otro en su lugar, desconocido, terriblemente rápido, con el que no se sabe qué hacer, que le hace a todo ser diferente, irreconocible, insensato, disparado, que hace que todo se escurra a gran velocidad, que no se puede seguir, que se ha de seguir, donde los pensamientos, los sentimientos tienen ahora algo de proyectil, donde las imágenes interiores, tan acentuadas como aceleradas, son violentas, enroscantes, terebrantes, insoportables, objeto de una visión interior de la que uno no puede ya despegarse, luminosas como la llama del magnesia, agitadas por un movimiento de vaivén como el carro de una máquina-herramienta, ínfimas que vibran, tiemblan y zigzaguean, atrapadas en un incesante movimiento browniano, imágenes donde las líneas rectas, embargadas por un arrebato ascensional son naturalmente verticales, líneas de catedral, que no tienen fin en altura pero continúan subiendo indefinidamente, donde las líneas quebradas son un seísmo continuo de quiebras, de fragmentaciones, de desmenuzamientos, de despedazamiento, donde las líneas curvas son locuras de bucles, de enrollamientos, de volutas, de encajes infinitamente complicados, donde los objetos parecen engastados de minúsculos, deslumbrantes regueros de hierro colado hirviente, donde las líneas paralelas y los objetos paralelos indefinidamente repetidos y más cuanto más se les piensa le rompen la cabeza a aquel que vanamente quiere volverse a encontrar en la pululación general.
Imágenes en las que, en torrente, centelleo, hormigueo extremo, todo permanece ambiguo y, aun gritando, se sustrae a una definitiva determinación, donde a pesar de ocurrir en una fiesta localizada, la de la óptica, uno sabe que padece trinos rabiosos, silbidos perforantes, cacofonías grotescas, gamas delirantes y como rabiosas.
Arrancado de su tempo, en la tormenta de las ínfimas olas furiosas o en el infierno de impulsos igualmente repentinos, entrecortados y dementes, uno no puede imaginar que cesará alguna vez la inhumana velocidad...

*

En mi última etapa yo he dibujado como si nunca antes lo hubiera hecho.
No quería llegar a ningún lado, sólo me interesaba explorar mi cuerpo-mente (brazos, manos, situación) en la aventura de dibujar sin propósito.
La experiencia, mi experiencia, es parecida a la de Michaux.
Yo no preveía buscar nada (quizás busco desde hace tiempo la nada que me atrae).
Después de 15000 dibujos los entendidos de mi rededor me dicen que dibuje más grande, (originales) y que seleccione series.
Yo ahora estoy apegado a las miniaturas porque sé que el arte no tiene tamaño y sólo me interesa la con-figuralidad.
Creo que lo sublime (lo enorme) es una aparición-sorpresa fija (Standard) y sé que el tamaño se relaciona con el trazo, aunque creo que sé también como jugar con esta

variable con los medios digitales actuales.
Lo importante de este escrito es el testimonio que da de la instalación en el espacio-tiempo del dibujar que produce el dibujar abierto. Primero, el imaginario dinámico de recorrer, de desplazarse, de contornearse armónicamente. Yo también he tenido ensoñaciones movimentales complejas (poner banderillas, el drive del golf, el saque de tenis, el gancho de derecha, etc).
Uno al dibujar, se desvela como soñador de proezas movimentales. Luego la implacable envolvencia de la velocidad del dibujar, vinculada a impulsos de trazo-tiniebla-luz-trazado a la búsqueda de alguna figura insospechada, nunca vista. Y el diálogo verbal del dibujar que produce la gran resaca de tener que hablar de los dibujos de todo, o de todo como un dibujo.

Ideogramas en China (1971)

TRAZOS en todas direcciones. En todos los sentidos comas, bucles, ganchos, acentos, al parecer, a cualquier altura, a cualquier nivel; desconcertantes matorrales de acentos.
Arañazos, quiebras, inicios que parecen haber sido detenidos de repente.
Sin cuerpos, sin formas, sin rostros, sin contornos, sin simetría, sin un centro, sin recordar nada conocido.
Sin regla aparente de simplificación, de unificación, de generalización.
Ni sobrios, ni depurados, ni despojados.

*

Cada cual como diseminado, así es el primer acceso.

Ideogramas sin evocación.
Caracteres variados interminables.
La página que los contiene: un vacío lacerado. Lacerado por múltiples vidas indefinidas.
Hubo, sin embargo, una época en la que los signos aún hablaban, o casi, alusivos ya, señalando más que cosas, cuerpos o materias, señalando grupos, conjuntos, exponiendo situaciones.

*

El placer de mantener oculto ha vencido. Así, lo escrito de ahora en adelante cobijado, secreto; secreto entre iniciados.

*

El placer de abstraer ha vencido.
El pincel permitió dar el paso, el papel facilitó el tránsito.
De lo real original, lo concreto y los signos que le eran próximos, podía uno a partir de entonces cómodamente abstraerse, abstrae, ir rápido, rápido por medio de bruscos trazos que se deslizan sin resistencia sobre el papel, permitiendo otra manera de ser chino.
Abstraerse había vencido.
Ser mandarín había vencido.

*

El ámbito del dibujar desde el "propósito experimental" es así. Des-hacer, des ocupar, tantear el vacío, y explorar la génesis (el génesis).
Lo incausado haciéndose, que es un ejercicio ascético en el que interviene la voluntad de "la mente en blanco" y la patencia apresurada de la dinamicidad hecha acto, liberada de su ocultamiento, de su subordinación al "pensar" (calcular, prever, ...), de su servilismo al deber ser.

Emergencias-resurgencia (1972)

NACIDO, criado, instruido en un medio y una cultura exclusivamente de lo "verbal", pinto

para descondicionarme.
Aquí también, un día, tarde, adulto, me entraron ganas de dibujar, de participar en el mundo por medio de líneas.
Una línea antes que líneas. Así que empiezo, dejándome llevar por una, una sola a la que dejo correr sin levantar el lápiz del papel hasta que de tanto vagar sin asentarse en aquel reducido espacio, advenga necesariamente la detención. Una maraña, lo que se ve entonces, un dibujo como deseoso de entrar en sí mismo.
Lo que hago, ¿será acaso simplemente dibujar a lo pobre, como aquel que toca la guitarra con un solo dedo?
Como yo, la línea busca sin saber lo que busca, rechaza los hallazgos inmediatos, las soluciones que se ofrecen, las tentaciones primeras. Cuidando de no "lograr", línea de ciega investigación.
Sin llevar a nada, no para hacer nada bonito o interesante, atravesándose a sí misma sin rechistar, sin volver la cabeza, sin anudarse, sin atarse a nada, sin percibir objeto alguno, ni paisaje, ni figura.
Sin tropezar con nada, línea sonámbula.
Por algunos sitios curva, aunque no enlazan te. Sin cercar nada, nunca cercada.
Línea que aún no ha elegido, que no está lista para ser puesta a punto.
Sin preferencia, sin acentuación, sin ceder enteramentea las atracciones.
...Que vigila, que vagabundea. Línea célibe que pretende seguir así, guardar las distancias, que no se somete, ciega a lo que es material. Ni dominante, ni acompañante, de ningún modo subordinada.
Más tarde, los signos, ciertos signos. Los signos me dicen algo. Haría algunos de buen grado, pero un signo es también una señal de stop. Y actualmente albergo otro deseo, uno en particular por encima de todos. Quisiera un *continuum.* Un *continuum* como un murmullo, que no termina, semejante a la vida que es lo que nos continúa, más importante que cualquier cualidad.
Imposible dibujar como si ese continuo no existiese. Es eso lo que hay que representar.
Fracasos. Fracasos.
Ensayos. Fracasos.
A falta de algo mejor, trazo especies de pictogramas, más bien de trayectos pictografiados, pero sin reglas. Quiero que mis trazados sean el fraseado mismo de la vida, pero flexible, pero deformable, sinuoso. A mi alrededor, los meneas de cabeza apurados de personas que me quieren bien,... me extraviaba... en vez de escribir, simplemente.
Lo que correspondía a una necesidad extrema que a mí me parecía tan natural como la necesidad de agua y de pan y de dormir, no correspondía a necesidad alguna para los que me rodeaban. Veían sobre todo el resultado incómodo, tímido.
¿Cómo no estado? ¿Cómo atreverse con franqueza a intervenir?
¡Qué impertinencia desearlo!
Yo no me he educado en el dibujo. Son mis primeras salidas.
Tengo que acostumbrarme a la impudicia del conductor.
Fracasos. No absolutos (cierto embrión... tal vez para más adelante).
Abandono.
Duermo mi deseo. Hago algunos viajes. La fuente de la escritura no se ha secado, se me presenta a la memoria.

Japón

¿Y la pintura? ¿Y lo que me había prometido emprender?
Apuro: Quiero aprender tan sólo de mí, aunque los senderos no sean visibles, aunque estén sin trazar o no tengan fin o se corten de repente. Tampoco quiero "reproducir" nada de lo que está ya en el mundo.

*

"¿Por qué, dice alguien, no pintar mejor sobre fondo negro? O incluso simplemente

sobre folios negros?"

Apenas comienzo, apenas se hallan dispuestos sobre el folio negro algunos colores, éste deja de ser un folio, se vuelve noche. Los colores puestos casi al azar se vuelven apariciones... que salen de la noche.

He llegado al negro. El negro devuelve al fundamento, al origen.

Base de los sentimientos profundos. De la noche llega lo inexplicado, lo no-detallado, lo no-relacionado con causas visibles, el ataque por sorpresa, el misterio, lo religioso, el miedo... y los monstruos, lo que sale de la nada, no de una madre.

Aquello sin lo cual la luz no tiene una vida interesante. En los países con fuerte luz como los países árabes, lo conmovedor es la sombra, las sombras vivientes, individuales, oscilantes, pictóricas, dramáticas, sostenidas por la llama débil de la vela, de la lámpara de aceite o incluso de la antorcha, otros desaparecidos de este siglo.
Obscuridad, antro de donde todo puede surgir, en donde todo ha de buscarse.
Bajo pieles, cutículas, bajo una faja, bajo chapas, capós, tablazones, muros, bajo fachadas, bajo el casco de un buque, debajo de un blindaje, todo lo que importa, lo que es órgano, función o máquina, y lo que es *secreto,* está resguardado de la luz.
En lo negro está lo que importa conocer, y en la noche es donde la humanidad se ha formado en su primera edad y en donde ha vivido su edad media.
Más tarde vino la época del día a discreción, del día sin fin... se acabó la sumisión, libre pensamiento, libre de aprensión, libre de respeto.

*

A la vuelta de un día de hospital, en una tarde de hastío y de agotamiento, pienso en mirar imágenes. Al menos creo que eso es lo que voy a hacer. Abro una carpeta. En ella hay algunas reproducciones de obras de arte. ¡Al diablo con ellas! Las aparto de un golpe. Ya no puedo introducirme en ellas. Algunas hojas de papel en blanco aparecen luego. También ellas han cambiado. Inmaculadas, me parecen tontas, odiosas, pretenciosas, sin relación con la realidad. Con humor sombrío, habiendo echado mano de una, empiezo a embadurnarla con algunos colores oscuros y, enfurruñado, a echarle agua al azar, a chorros, no para hacer algo especial, ni mucho menos un cuadro. No tengo nada que hacer, sólo tengo que deshacer. Tengo que deshacerme de un mundo de cosas confusas, contradictorias. Con la pluma, tachando rabiosamente, hiero las superficies para devastarlas, así como la devastación pasó por mí todo el día, haciendo de mi ser una llaga. ¡Que de este papel también surja una llaga!

"¿Y por qué no, en vez de eso, haber tratado de escribir?"
¡Escribir!
¿Palabras? No quiero ninguna. Abajo las palabras. En este momento ninguna alianza con ellas es concebible.
Estoy más allá. Necesito abandonarme, abandonarlo todo, sumergirme en el desánimo total, sin resistirme, sin querer comprenderlo, como un hombre aturdido por los golpes que aspira a aturdirse aún más... Necesito desencadenarme de la cadena de mentiras y de mi compostura falsamente calmada, de las afirmaciones de esperanza o de confianza en el futuro que he hecho habiendo yo mismo perdido la confianza. Todo se ha vuelto a derrumbar.
Nuevamente se impone la inanidad de la vida que pende de un hilo, lo absurdo y falso de toda armonía, la estupidez de toda empresa -y el mundo espantoso e inmenso del sufrimiento, nunca alejado, que le cierra la boca a todo lo demás.

Tanteos de niños (1982)

EL niño al que se le hace sostener en la mano un trozo de tiza trazará sobre la hoja de papel desordenadamente líneas que forman cercos, unas casi sobre otras.
Lleno de actividad, hace líneas, hace más, ya no para.
En envolventes, envolventes líneas de anchos círculos torpes, enmarañados,
incesantemente repetidos, una vez y otra vez como se juega al trompo
Círculos. Deseos de la circularidad. Dejar sitio al remolino
En el principio es la
REPETICIÓN
Dominio

sólo los círculos dan la vuelta
la vuelta a no se sabe qué
a todo
a lo conocido, a lo desconocido que pasa que viene, que ha venido,
y volverá
Circulantes líneas del prurito de incluir (¿de comprender? ¿de tener? ¿de retener?)
Revoltijo finalmente
fibrilla revoltijo hormigueando.

*

Los niños dibujan plantas y presencias planas, dibujan en el marco esencial en el que dibujar es figuración significante. Los paseos, caminos y estancias, recintos, círculos. Recintos que en presencia son caras, o nubes o lo que sea.
El niño asiste al milagro de la figura que se traza y permanece y recoge palabras. Luego los niños pintan seres estilizados y casas de frente y montañas de frente también de frente (alzados) como los egipcios.
Mis hijos dibujaban secciones, interiores de viviendas terrestres y arbóreas.

*

A trazos (1984)

Aproximarse, explorar a trazos
Aterrizar a trazos

Extender
alterar a trazos
suscitar erigir
despejar a trazos
Deshacer
desviar
atraer nuevamente
rechazar
arrugar
insignificar a trazos

Horadar
empujar
buscando
buscando siempre

LA SALIDA DE LA MADRIGUERA

Para liberar
Para soltar
para desecar
para desbloquear
para hacer estallar

En las fronteras siempre olfateando el mal que se oculta la enfermedad que comienza los asaltantes que se preparan.

Para lograr horadar el muro invisible que siempre presente, rodea

Escalas por los trazos
escalas en la larga, adormecedora navegación

Contra los barros
contra el paralizante secreto

APOYÁNDOSE EN LOS TRAZOS A MODO DE ARBOTANTES

Contra el adversario disfrazado de cotidiano contra los que nos" acortan los días"

En los bordes del pozo de lo Incomprendido

Cura por los trazos
desembragues, golpes de timón por los trazos
Trazos: nuestra terapia, nuestra higiene, nuestro perímetro defensivo

Supervivencia por los trazos
Para desprenderse de sí mismo, para recuperarse a sí mismo,
para volver a desprenderse de sí mismo
para soltar, para desrealizar por los trazos

PARA CAMBIAR

para a la larga terminar por cambiar realmente el ser que nos ha sido entregado como un regalo
como una carga más bien, el día de nuestro nacimiento y mucho antes

Contra la deriva
contra el paso de las reiteraciones
para un nuevo *escenario*
Contra el jornalero servil
Contra la *predestinación.*

REVANCHA POR LOS TRAZOS

A fin de abrirse a otros encuentros para desaglutinar
para el des establecimiento

Múltiples

en ningún caso uno
no reducido a uno
Para sembrar, para desparramar

Contra los edictos de lo Escrito
postes que en todas partes han de volcarse para *renacimiento*
ofreciendo nuevos azares

Arranque por los trazos contra el fasto, el despojamiento contra el énfasis, la reducción

Negación, sustracción, RETIRADA POR LOS TRAZOS

Del nacimiento a la muerte, un trazo modelo universal.
De la mañana a la noche
de lo unicelular a la ballena
de la recolección a la industria

Trazos irreductibles de lo elemental,
sin alarmas sin ornamentos
primer *debut* y último de los trazos
de la tribu a la Sociedad
de la mano al imperio de los despachos

Trazos más pequeños que los más pequeños, en todas partes bastoncillos ínfimos que escapan a la vista
trazos infinitamente saben expandirse, multiplicarse dentro de los cuerpos humanos impotentes
Dueños de las enfermedades.

Vuelta a lo puro, a lo sobrio, a lo estoico de un trazo tachado todo
tachar ayer
tachar los debates,
los edificios, las empresas,
las intervenciones que agreden
las peticiones que berrean
la guerra, *su* guerra,
la que viene, enorme
la auténtica Primera
misiles que caen de los cielos,
que no tendremos tiempo de ver, trazos, la duración de un instante poniendo fin a todo
para siempre

A TRAZOS

*

Los trazos dan que hablar.
Un trazo arrastra palabras sin fin que se arraciman alrededor de la contundencia radical (contundente, desesperada, racional, o enloquecida) del trazar.
Trazos en seco o encima de otras figuras ya trazadas.
Trazos a la descubierta o trazos de censura, trazos de entusiasmo o trazos de rechazo.
El trazar trazos en contextos y situaciones es una fuente de "empalabrar" de "con-palabrar".

5. La mano (19-11-07)

La mano se hace maqueta, oquedad y estructura para el arquitecto. Danilo formaba con sus manos las figuras de sus vacíos.
Las manos dibujan en la ceguera, ayudándose mutuamente en la roturación del papel. Exploran y estructuran las dinamicidades de los escenarios de la vida. El amigo ciego de Danilo, proyectaba así.
Y las manos acarician y exploran, penetrando en la intimidad oculta, en los pliegues cálidos del cuerpo, en una aventura autoreflexiva que desvela la calidez de la vitalidad más básica.
Todos los niños usan sus manos como pequeños personajes que se mueven como ellos mismos, creando acontecimientos en miniatura tan internos que, a veces, se independizan fundando un país de atmósfera indefinida.

6. Dibujar (19-11-07)

Notas de la lectura apresurada de Michaux.

Michaux habla de un dibujar bifocal, con dos atenciones.
- la aventura de la aparición de un mundo, grafo-mundo, grafo-geo.
- la aventura de la penetración en un ámbito límbico, extramundo.

Apunta varias dialécticas raltivas del dibujar.
1. La de las sombras (figuras de la luz).
2. La de los recorridos (desplazamientos; roturaciones) descomposiciones.
3. La de lo sostenido (lo que apareciendo hace vacilar la atención entre el parecido y la voluntad del contra).
4. La de lo visible (lo que apareciendo es parecido a lo recordado percibido).

*

Busco la extrañeza de mí, la aventura de algo en lo que consisto a pesar de mí, por encima de mí, sin mí. Yo soy yo cuando experimento con mi entidad corporeo-intelectual, ajena y fundadora de lo mismo, de la mismidad
Dibujar es derivar, divagar, aventurar.
Dudar es escuchar la dinámica interior superpuesta a afirmaciones racionales fijas, venidas del exterior organizado y consagrado de los otros (de afuera, constrictor).

7. Artículos/escritos publicados acerca del dibujar, proyectar (19-11-07)

- Notas acerca del dibujo de concepción. Sevilla. 1986.
- Acerca del dibujo en arquitectura. EGA I, 1993.
- Para una poética del dibujo. EGA 3, 1995.
- El dibujo, lugar de la memoria- Florencia, 1996.
- El dibujo de lo que no se puede tocar. EGA, 1997.

- El reflejo de la movilidad en la arquitectura, 1998.
- Escritos para una introducción del proyecto arquitectónico, 1996.
- Proyectar arquitectura, 1995.
- Planteamiento y referencias pedagógicas (del dibujar y proyectar) 1998.
- El argumento del dibujar, 2001.
- Clasificaciones del dibujar y los dibujos, 2002.
- Las innovaciones en la enseñanza del dibujo, 2002.
- Una historia plástica de las aguas del mar, 2002.
- Dibujo y proyecto, 2002.
- La búsqueda de las figuras de luz. El negro, el borrado y el dibujante entre grises, 2002.
- Genealogía de las obras, 2002.
- Pensamiento gráfico. 2004.
- La funeble y la tur. 2004.
- Frente a frente. 2005.

Resumen de los puntos básicos encontrados en el dibujar y los dibujos

Desde dentro.
El proceder.
Naturaleza del dibujar (Notas.... 1986).
El dibujar como hacer. Rose.
El dibujar como querer. Argan.
La imaginación –(1ª aproximación, sin aclarar bien).
La dinámica del dibujar (1995).
El lenguaje gráfico – (imaginario) → por ver.
Aparición del cuadro .
Escribir dibujar. 1997.
Tocar y no tocar. 1997.

Desde fuera.
El lenguaje gráfico y su función ficcional apariencial. (Notas.... 1986).
Técnica universal de ideación (visualización), de preparación para obrar.
La representación, la aventura de unir. La sorpresa del objeto duplicado.

En arquitectura

- Como mediación. Boudon, concepción sin especificar.
- Planta y sección (1998).
- El dibujar en el proyecto (2000).

8. Memoria-Inconsciente (30-11-07)
AA VV. "Lo real de Freud" C.B.A

El inconsciente de Freud parece que puede entenderse como la superposición de todos los esquemas situacionales vividos (estructuras-neuronales-corpóreas).
Esto es la memoria (el olvido) entendida como acumulación de presentes imperfectos

sedimentados, distorsionados y concentrados por la actualidad-inmersiva.
La sedimentación configural-situacional es como un yacimiento arqueológico activo pero oculto, inalcanzable sin más (el inconsciente), hecho de envolvencias indefinidas hasta que se matiza (se replica) con recuerdos que son excusas narrables, o narraciones sin más, que la propia narración tiñe de tensiones, censuras y omisiones que, también, como convulsiones verticales, atraviesan el espesor de la acumulación insoslayable de presentes.
Freud describe Roma como ejemplo de superposición de estratos vitales acumulados.
Las tensiones (pulsiones) son fuerzas verticales, como las entidades o niveles del inconsciente, que también son secciones.
Las secciones de la memoria olvidada son cortes totales de la total presencialidad en los que la palabra hace precipitar instancias y orientaciones.
¿Puede haber una tierra prometida psíquica? ¿Un lugar de armonización de algo que siempre está tensado y agitado, contra formándose? ¿Una situación lugarizada, plena, vacía, amplia y
en paz?
Esto es lo que parece escucharse desde el silencio de las cosas.
El campo arqueológico es el sujeto mismo rodeado de fragmentos (los fragmentos son recuerdos fragmentados).
El sueño (tierra prometida) puede ser un divagar (despacioso) entre el espesor de los presentes, un juego químico de imágenes que sólo se perfilan narrativamente (el narrar del sujeto acerca de los recuerdos ordenados causalmente) deformando la memoria hasta perder lo menos narrable, que se cuela entre los resquicios del propio decir.
La sensación de pérdida vinculada a la densificación de imágenes conforma las leyes del sueño (del inconsciente, del narrar contra la memoria): condensación, transferencia, transformación.
La tarea terapéutica del psicoanálisis es narrarse, fabricarse como sujeto, haciendo una narración en que los restos perdidos produzcan placer (tanático?).
Narrarse es darse forma, inventarse viéndose formarse y libre.

*

Recibir arte es utilizar la obra proyectando en ella el espesor de los presentes acumulados o, al revés, llevarla al espesor como un estado de experiencia acumulable.
Hay dos modos de entrar en una obra (cuadro, dibujo, etc). Actualizándola, que es viendo hacerla, sintiendo que uno la ha hecho aunque no lo recuerde, o instalándose en ella, dejando que la obra nos haga, nos incorpore en su apariencia o en su misterio.

*

Pasado es lo que se deshace del presente acumulado y se hace recuerdo almacenable. El pasado es el recuerdo. Sólo lo narrado recordado llega al pasado.
El presente es la memoria agitándose para acomodar la situación actual.
Las historias sólo tienen finales parciales, arbitrarios, interesados (según se elijan, inventan el optimismo o el pesimismo).
El final final (total), como el comienzo, es un imposible. El comienzo es un imposible "generador". El final es un imposible metafísico.

*

La representación ha anulado (reprimido) la naturaleza del dibujar. "Ver" lo representado es dejar de ver el "representar". Como atender a la historia en la lectura es des-atender la escritura. Sólo que atendiendo a la escritura (en la lectura) la historia se entiende a medias.

*

La acumulación de situaciones olvidadas que forman la memoria presencial es perturbadora, alucinante.
El pool completo memoria-inconsciente-recuerdos que es contradictorio, sólo se articula con el relato (la narración) que es el recordar-inventar el recuerdo estructurante del sujeto. Lo sobrante del relato son las pulsiones que densifican el olvido del presente.
La conciencia es notificación reflexiva de lo relatado/representado.

9. Futurismo (03-12-07)
Martin, Sylvia, "Futurismo". Taschen, 2005.

Arte + acción + vida = Futurismo.
1909. Le Figaro 20 publica "Le futurisme" de Marinetti (Filippo Tommaso).
Futurismo era una palabra de arte-acción. Marinetti dudaba entre dinamismo y electricidad.
Futurismo es un movimiento vital (no artístico) abierto al arte.
El futurismo se extingue en 1940.
Marinetti nació en Alejandría (1876). Estudió derecho y se dedicó a la literatura. Estudió en París. Funda una editorial en Milán (Ed. Poesía). Organizó conferencias en las que recitaba poemas de Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud.

Nueva concepción del mundo.

1. Queremos cantar el amor al peligro, el hábito de la energía, la temeridad.
4. Declaramos que el esplendor del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza, la belleza de la velocidad.
7. No hay más belleza que en la lucha. Las obras maestras son agresivas.
8. Queremos glorificar la guerra -única higiene del mundo – el militarismo, el patriotismo, la acción destructiva de los anarquistas, las hermosas ideas que matan y el desprecio a la mujer.

"Dicho en términos sencillos, el futurismo significa odio al pasado. Aspiramos a combatir enérgicamente el culto al pasado y a destruirlo".
M. quería destruir los museos y las bibliotecas. Futurismo contra pasadismo.
(ver epílogo de Baricco en "Homero, Iliada").

"Un automóvil de carrera, que parece correr sobre metralla, es más bello que la "Victoria de Samotracia".
El futuro hombre era visto como un ciborj. Esto era una interpretación del superhombre de "Así habló Zaratustra" de Nietzsche.
La acción artística buscaba la provocación, el alboroto. Anarquía y caos vital (orgía transformadora). Hacían veladas futuristas. La primera fué el 12 de enero de 1910 en Trieste.
1914; Russolo hace una velada (Serata) con instrumentos productores de ruido (en Milán). "El arte de los ruidos". Todo acabó en una batalla.
Boccioni descrubrió a los futuristas en una velada en el teatro lírico de Milán en 1910. Quedó fascinado con Marinetti y se unió al grupo con sus amigos Carrá y Russolo.
Boccioni había asistido con Severini a las clases de G. Balla en Roma.
Balla- "La jornada del obrero" era un cuadro "de representación simultanea de diferentes impresiones sensoriales" (cubismo?). Construir edificios fue para los futuristas un signo de la construcción del si mismo (pintaban obras).
Carrá se asoció con socialistas y anarquistas (Marx).

Manifiesto de los pintores futuristas (1910) suscrito por Balla, Boccioni, Carrá, Russolo y Severini.

Por su énfasis y su rechazo sistemático de todas las tradiciones, el primer manifiesto de los pintores futuristas se asemejaba a la primera proclamación de Marinetti: <<¡Compañeros! Nosotros os decimos que el triunfante progreso de las ciencias ha determinado en la humanidad cambios tan profundos que se ha abierto un abismo entre los dóciles esclavos del pasado y nosotros, libres y seguros de la radiante magnificencia del futuro>>. Se acusaba de corrupción y pereza generalizadas al sistema artístico y en la historia italiana sólo se aceptaba como modelos a tres pintores de la generación anterior –Giovanni Segantini, Gaetano Prevati y Medardo Rosso- ignorados por la crítica. Una vez más, los

militantes futuristas se describían sobre todo por su definición negativa. Entre los ocho principios propuestos sólo el último apuntaba vagamente a un objetivo estético:<<Representar y magnificar la vida actual, incesante y tumultoasamente transformada por la ciencia victoriosa>>.

Manifiesto técnico de la pintura futurista (1910)
Se señalaba que el complementarismo o adición de colores (rojo-azul, verde-naranja, morado-amarillo) era una condición previa absoluta de la pintura moderna y se constataba que el movimiento y la luz destruían los cuerpos, dando, por tanto, vía libre al dinamismo.
Primero exposición de pintura futurista (1911) "Mostra d'Arte libera".

Entre 1909/1910 y 1912, Picasso, Braque y sus compañeros de armas trataron de reflejar en imágenes la pluralidad de aspectos de los objetos descomponiendo los cuerpos y fundiéndolos con el espacio circundante. Fragmentada y de color gris pardo, la superficie del cuadro facilitaba una información de doble lectura: el motivo y una comprensión conceptual del espacio.

Los futuristas se aprovecharon de las soluciones estéticas formales de los cubistas y, como ellos, recurrieron a otros medios expresivos estilísticos (divisionismo, impresionismo, orfismo, expresionismo). Una y otra vez los diversos elementos estilísticos evocaban procedimientos pictóricos ya conocidos, hasta él punto de que se acusó a los futuristas de apropiación ecléctica. Al mismo tiempo el futurismo parecía anticipar la posmodernidad en virtud del aspecto de la disponibilidad. El consiguiente conflicto entre la exigencia vanguardista y el recurso estilístico no encontró solución en el futurismo.
Los pintores se esforzaron intensamente por optimizar sus medios pictóricos en relación con la nueva imagen futurista del mundo, en la cual todo se encontraba en movimiento dinámico y parecía cargado de energía. A diferencia del cubismo, que declinaba un principio de percepción sobre todo en los objetos estéticos, los progresistas italianos se proponían visualizar un modelo universal de movimiento. A pesar de fijarse un objetivo único, los pintores futuristas adoptaron diversas estrategias pictóricas; con sus representaciones de los desarrollos físicos del movimiento, Giacomo Balla fijó un polo con aproximación pictórica a la esencia del movimiento Umberto Boccioni estableció el otro. Tanto Russolo y Carrá como Severini trabajaron en el marco de esta estructura de tensiones y llegaron a soluciones individuales mixtas. Excepto Russolo, que terminó dedicándose a la música, todos aquellos artistas permanecieron en el medio pictórico, es decir, nunca se cansaron de fijar el dinamismo soñado en un soporte estático: el lienzo. Consiguientemente el futurismo se limitó a sugerir el movimiento como anteriormente lo hicieron otros, el inglés Whilliam Turner en su cuadro "Lluvia, vapor velocidad: el gran ferrocarril del Oeste". Los objetos cinéticos, los que se movían realmente, eran inexistentes. Tampoco lo experimentos escultóricos de Boccioni daban una impresión realista del movimiento.

Dinamismo y simultaneidad.
En la concepción futurista del arte predominan dos categorías: el dinamismo y la simultaneidad. Se condicionan recíprocamente y es difícil considerarlas por separado. Tanto conceptualmente como en cuanto al contenido, los futuristas se apoyaban en los escritos del francés Henri Bergson (1859-1941) cuya filosofía práctica ejerció gran influencia no sólo en los círculos artísticos italianos: La concepción bergsoniana de la realidad como algo en devenir, resumida en el concepto clave del *élan vital*, fue en el caso de muchos artistas un estímulo para su obra o una confirmación de la misma.

En el *Manifiesto técnico de la pintura futurista* se describe el dinamismo con ejemplos escénicos: <<Un caballo corriendo no tiene cuatro patas, sino veinte, y sus movimientos son triangulares>>. Y más adelante: <<Las dieciséis personas que os acompañan en un autobús son sucesivamente y a la vez una, diez, cuatro, tres; están inmóviles y cambian de sitio, van, vienen y saltan a la calle bruscamente devoradas por el sol, después vuelven a sentarse a vuestro lado como símbolos persistente de la vibración universal>>.

Boccioni precisó estos ejemplos en su libro de 1914 *Pittura scultura futuriste (Dinamismo plástico).*

Distingue entre el movimiento absoluto y el movimiento relativo.
Ven la realidad como un dinamismo universal.
En la praxis pictórica los objetos se descomponen forzando las formas y multiplicando los diferentes elementos, los colores y las líneas dinamizadas derivadas del objeto ensamblan figura y fondo. "líneas de fuerza" que dinamizan.

La pintura futurista produce objetos que se deshacen, que se transforman en su dinamicidad. Los futuristas no saben entender "lo que mueve" (como los chinos), les interesa contemplar y simular la contemplación del movimiento como un espectáculo experimental más que como una fuerza genérica.

Realizaremos plenamente nuestros objetivos artísticos cuando el movimiento sea para nosotros una sensación puramente dinámica" (Bragaglia).

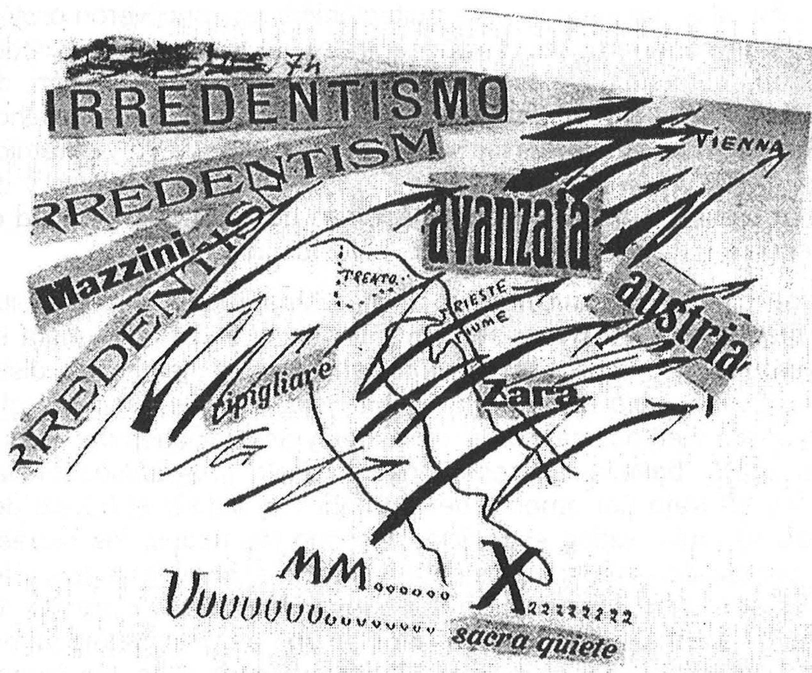
Bragaglia y Giulio escribieron "Fotodinamismo futurista" (1911) . Crono fotografía de Marey.
Los arquitectos, como Virgilio Marchi, Mario Chiattone y, sobre todo, Antonio Sant'Elia, tradujeron el dinamismo universal en un superlativo arquitectónico. Se concibieron proyectos sensacionales relacionados con obras arquitectónicas centrales de la vida social moderna: edificios, estaciones de tren, centrales eléctricas o aeropuertos. La renovación de la arquitectura culminó en visiones de la ciudad las que diversos edificios altos y estrechos se disparaba hacia las alturas y numerosas arterias formaban una red penetrante y dinámica en varios niveles horizontales. En virtud de la configuración de los diferentes edificios y de su trazado global, la ciudad era un corpus palpitante que, además de reflejar la vitalidad de la sociedad, potenciaba los fenómenos del movimiento y de la velocidad.

El fenómeno de la simultaneidad, que cubistas y orfistas analizaban y desarrollaban artísticamente por las mismas fechas en Paris, se consolidó en la estética futurista hacia 1912. Sobre la base del dinamismo, implicaba la coincidencia en el tiempo de distintos fenómenos y su cristalización en la obra de arte. La simultaneidad es un concepto global; incluye tanto la percepción óptica y emocional como recuerdos y asociaciones de ideas y de sentimientos. Para Boccioni es la base de la sensibilidad futurista y la consecuencia del dinamismo universal. Así, no se trata únicamente de reproducir la vida y el tráfico de las calles de la gran ciudad en su multiplicidad escénica, sino que los ruidos, los olores, las vivencias recordadas y las sensaciones provocadas deben completar la imagen de la ciudad determinando una totalidad atmosférica global. En *Visiones simultáneas*, obra de 1911, Umberto Boccioni presenta una escena urbana que los ojos de una mujer contemplan desde un balcón. La escena se descompone en facetas y en diversas perspectivas, las figuras se doblan, los colores son agresivos y no naturalistas. El espectador tiene que implicarse en la vivencia óptica y sensual junto con la figura de espaldas situada en el margen mismo del cuadro. Fieles a las palabras con las que los futuristas se presentan ante su público, <<colocamos al espectador dentro del cuadro>>. En este mismo sentido funcionan las *parole in libertá* (palabras en libertad) con que Marinetti amplió a partir de 1912 las posibilidades de la literatura y de la poesía. Marinetti dinamiza primero el lenguaje alineando sustantivos e infinitivos, evitando los adverbios y los adjetivos y sustituyendo los signos de puntuación por los signos matemáticos +, —, =, :, <, >. Desaparece la narración en primera persona y el sonido de las palabras se despliega dinámica y ofensivamente en un estilo telegráfico. Mediante la adición de las palabras, que presenta características de *staccato* e impide el flujo continuado de la frase, se pueden conectar simultáneamente diversos planos de percepciones y sensaciones. Cada palabra se emplea con toda su fuerza y equivale a una encarnación del poder, poder que en su novela de ficción *Un mundo feliz,* Aldous Huxley describe acertadamente en el sentido del futurismo: <<Las palabras se parecen a los rayos X: bien utilizadas, pueden penetrarlo todo>>. El recitador y provocador de Marinetti crea montajes lingüísticos onomatopéyicos y con sus *tavole parolibere* (tablas parolibres) libera las palabras hasta de su presentación tipográfica. En lugar de la sucesión tradicional

de frases en líneas aparecen textos para ver, en los que las palabras, las letras y los signos parecen danzar a su aire en el papel desplegando una poesía visual. En las tablas en cuestión la estrategia de la simultaneidad aparece en toda su perfección, tanto desde el punto de vista del contenido como del de la forma.

1912.
Con nosotros empieza una nueva época de la pintura" y acusaban al cubismo, que estaba pasando justamente a su tase sintética, de ser una especie de academicismo aferrado a temas tradicionales. Dada la posición preeminente de la evolución del arte francés, que acababa de alcanzar un nuevo punto culminante con Picasso, Braque Delaunay y Fernand Léger, su declaración equivalía a una bofetada en pleno rostro. Era, sin embargo, una ofensa necesaria para establecerse en el campo de la vanguardia. Los futuristas reiteraron sus reivindicaciones en el catálogo de la exposición de Berlín, organizada en la galería Der Sturm en abril de 1912: <<Éstamos en la cima del movimiento de la pintura europea>>.

Boccioni (1913). "Simultaneidad futurista"



Marinetti. Palabras en libertad.

Hacia 1900 el escenario artístico ruso mantenía un activo intercambio con Europa occidental. Poco después de le aparición del futurismo en 1909 se conocía su programa en Moscú y San Petersburgo; Mijail Larionov y Natalia Goncharova habían fundado ya el rayonismo cuando Marinetti llegó a Rusia en 1914. En su lenguaje pictórico, en el que los haces de rayos embebidos de luz parecían desmaterializar los objetos descubrían una síntesis de cubismo futurismo y orfismo. En su utópica visión, la vida real debía ajustarse a las leyes de la pintura, exigencia contraria al dogma futurista del progreso, que partía exactamente del mundo técnico existente en la realidad. Antes de fundar el suprematismo también Kasimir Malevich atravesó una fase de orientación que calificó de cubo-futurista. Hacia 1913/1914 descomponía escenas rurales en segmentos dinámicos y rítmicos o -apoyándose en el cubismo- en facetas astilladas. Malevich analizaba el mundo de los objetos para terminar creando una pintura no figurativa, elemental. En la última exposición futurista <<0-10>> organizada en Rusia, concretamente en San Petersburgo en 1910, presentó su famoso *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, de 1914/1915.

Marinetti mantuvo su concepción de la guerra estética durante toda su vida. En el epílogo a su libro *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, escrito en 1935 y publicado un año después, Walter Benjamin atacó explícitamente la postura de Marinetti y su incapacidad para activar humanamente la propuesta de la productividad técnica. El contenido de la tuerza penetraba hasta el acto creativo de los artistas plásticos y se introducía en las soluciones artísticas. Marinetti escribió el poema *La battaglia di Tripoli* (La batalla de Trípoli) influido por la campaña libia de 1911 en la que tomó parte como corresponsal de guerra, y dos años después publicó su *Assedio di Adrianopoli* (Asedio de Ádrianópolis) como una reflexión sobre sus vivencias.

En 1914, cuando estalló la Primera Guerra Mundial, el escritor tenía frente a sus colegas la ventaja de sus experiencias. Muchos de ellos, no sólo italianos, fueron entusiasmados a la guerra, en la que veían el vehículo de la renovación de una sociedad que consideraban fosilizada. Entre ellos estaba también Franz Marc, quien dejó dicho patéticamente <<La guerra se hace para purificar y se vierte la sangre enferma>>. En este sentido los futuristas querían asistir a la desaparición o <<pasadismo>> y al florecimiento del <<dinamismo universal>>. Pero tenían que hacer efectivo el heroísmo que ellos mismos habían proclamado en los preliminares de la guerra. El artista debía acreditarse como soldado y como trabajador. La imagen de la guerra idealizada, que atravesaba como un hilo rojo la producción artística futurista, se topaba ahora con la realidad de la brutal cotidianeidad bélica.

Aun cuando antes de iniciarse la guerra algún artista se había desligado del programa futurista -Carlo Carrá se distanció oficialmente del movimiento de Marinetti en 1913-, la Primera Guerra Mundial fue la época en la que se deshizo el grupo futurista inicial.

Los artistas reaccionaron de forma distinta a la realidad de la guerra; algunos buscaron un orden nuevo y secundaron un *richiamo all ordin*e (llamada al orden). Carrá se unió a la pittura metafísica de Giorgio de Chirico, Mario Sironi fundó el grupo neorrealista Nocevento y Balla y Severini se decantaron por la pintura figurativa. Umberto Boccioni experimentó con un lenguaje pictórico inspirado en Paul Cézanne antes de perder la vida en 1916 en un accidente de equitación. El mismo año moría en el frente el arquitecto Sant'Elia.

Benito Mussolini que conocía a Marinetti desde 1915 se aprovechó del clima de revolución intelectual del movimiento futurista. Cuando accedió al poder, se sirvió de su inalterable voluntad de renovación, de su retórica agresiva y del modelo de un sistema de grupos perfectamente organizado. El mismo Marinetti abordó esta relación en su libro de 1924 *Futurismo y fascismo* en el que subrayaba la función pionera del futurismo y destacaba los puntos de contacto con el fascismo. Sin embargo, en la fase posterior del fascismo, se distanció del movimiento futurista y el hecho de que por cálculos políticos transigiera tanto con los conservadores como con la Iglesia católica refleja una actitud claramente antifuturista.

La relación entre el futurismo y el fascismo siguió siendo equívoca Así, por ejemplo, en 1929 Marinetti se hizo cargo de una cátedra en la recién fundada Reale Accademia d'Italia, aunque el futurismo siempre se había opuesto a todo lo magistral y profesional por cultivar el pasadismo. Artistas de la segunda fase futurista, como Enrico Prampolini, Gerardo Dottori o Mario Sironi, acondicionaron grandes salas de línea futurista en las grandes muestras de autopresentación del Estado fascista, como la <<Mostra della Rivoluzione fascista>> (Exposición de la revolución fascista) organizada en Roma en 1932.

La política cultural del fascismo italiano fue distinta de la de los regímenes totalitarios de Alemania o de Rusia, donde una discriminación brutal reprimió violentamente el arte moderno. Es cierto que Mussolini elevó de nuevo el canon del arte clásico, con su mitología romana y su inclinación a lo monumental, a la condición de arte nacional pero toleró las tendencias modernas, Marcello Piacentini, arquitecto del fascismo, proyecto una arquitectura colosal concebida para la eternidad, mientras que según el arquitecto futurista Sant'Elia cada generación debía trazar sus propios planes urbanísticos.

El futurismo no sofrió en Italia la proscripción de que fue objeto el expresionismo en Alemania. Ahora bien, dado su programa, que se extendía a todos los ámbitos de la vida, se encontró en una situación precaria y problemática entre la compatibilidad, la adaptación y la

autoafirmación.
Entre la primera y la segunda fase del futurismo, el manifiesto *La reconstrucción futurista del universo*, publicado en 1915 por Giacomo Balla y Fortunato Depero, fue a la vez elemento de unión y toque de clarín. Ambos autores elogiaron las realizaciones de los primeros años y señalaron la plena fusión del futurismo con la vida para reconstruir el universo por esta vía. El artista reaparecía una vez mas como demiurgo, aunque en esta ocasión sin el énfasis destructivo habitual hasta entonces. Construían el nuevo universo dinámico que incluía todos los momentos de la vida, procediendo de una manera lúdica y sintética, De ahí que Balla y Depero abordasen los campos del juego y de los juguetes y propusiesen modelos educativos que marcarían profundamente la evolución posterior del niño. Según el manifiesto, el juguete futurista estimula el comportamiento creador, potencial que los futuristas descubrieron en fechas muy tempranas, cuando en 1911 invitaron a los niños en su primera exposición de Milán a presentar sus propias obras.
En consecuencia el clima cambió en la sociedad futurista; una manera de proceder sintética y constructiva sustituyó al comienzo analítico y destructivo de la fase anterior a la Primera Guerra Mundial. Vinculada a ella surgió una reorientación estética y formal en la que los artistas visualizaban el dinamismo pretendido mediante <<formaciones plásticas>>. Los elementos estilísticos fundamentales eran la espacialidad nítida y los volúmenes elementales, así como también la intensidad y la variedad de los colores, que se aplicaban generalmente en grandes superficies. Además el artista experimentaba ampliamente con materiales extraartísticos, como el estaño y las chapas de metal, o con instrumentos musicales y electrónicos. Los mundos pictóricos creados sobre esta base en los años sucesivos daban la impresión de narraciones plásticamente intrincadas y desarrollaban un dinamismo más bien pesado. El hombre aparecía como unidad mecánicamente construida, como un ser híbrido entre un robot y un ideal carnal, ya anunciado por Marinetti en la novela *Mafarka* al crear una máquina humana de lucha.
Las premisas formales eran válidas asimismo en los numerosos ámbitos de la vida enfocados por los futuristas. Balla, por ejemplo, que habia formado en Roma una falange nueva con Depero y Prampolini, se ocupó sobre todo del vestido. Ya en 1912, durante una estancia suya en Düsseldorf por motivos de trabajo, Balla llamó la atención en la casa Löwenstein por su singular indumentaria, que no sólo contrastaba absolutamente con las normas generales del vestir, sino que además chocaba cor el serio atuendo de los futuristas, quienes siempre se presentaban en sus *serate futuriste* vestidos de oscuro. En 1914 escribió el manifiesto *Il vestito antineutrale* (La indumentaria antineutral). El pantalón y la chaqueta tenían muchos dibujos y el corte era dinámico. El traje de caballero futurista -mas atrevido que la moda femenina correspondiente-, que Balla utilizó en su autopresentación, era idóneo para provocar y para exponer el programa futurista en un espacio público. Balla no publicó su manifiesto sobre la indumentaria femenina hasta 1920; en virtud del desprecio global marinettiano por lo femeninamente sentimental y de la reducción de la mujer a los <<valores animales>>, el tema femenino había quedado confinado en la marginalidad. Únicamente la francesa Valentina de Saint-Point aportó una contribución teórica al futurismo con su *Manifesto della donna futurista* (Manifiesto de la mujer futurista).

El segundo futurismo tiene una dimensión comercial total (moda para el consumo) viviendas, vestidos, muebles,... etc.
Luego llegó la aeropintura (pintura desde los aviones).

10. Arte y Multitudo (1) (19-12-07)

Toni Negri. Arte y multitudo Mini Trotta, Madrid, 2000.

Deconstrucción desde dentro del terreno estético tradicional (a la derecha de la metafísica). Se parte de un ser consttitutivo, colectivo y productivo como medio para recuperar una imaginación verdadera en ruptura con la doxa contemporánea de estetización de la realidad.
El arte es un poder constituyente (potencia ontológicamente constitutiva).
Es el medio donde se pre-figura el destino del poder colectivo liberador.
El trabajo artístico es trabajo liberado. La obra de arte es una ex-cedencia del ser producida libremente.
El arte está entre el acontecimiento y el relato.
La poesía es un trabajo inmediato que se mueve en el vacío, en la completa carencia de significado de los materiales mundanos, arrancada allí a la nada para construir la inmediatez.
Construcción que precede a la verdad y en su actividad ética traza direcciones de significado en que todo efecto de verdad se somete en la dinamización en el seno de la constructividad ontológica del cuerpo colectivo. Búsqueda que nos hace volver a la poesía como potencia que funda arquitecturas, topologías del ser radicalmente constringentes en la segunda naturaleza fáctica.
La virtualidad (del sujeto) es la extrema determinación de lo práctico que representa lo esencial de una de-terminación siempre nueva de los sujetos.

Sujeto, atado, que al hacer (haciendo, actuando) de-termina (fuerza y delimita) lo práctico (el objeto). Esto es lo virtual (virtuoso, cuidadoso, esmerado).

Vulgarmente lo virtual es el fluir semiótico digitalizado integrado en redes que produce el "general intellect" que marca los rasgos de una fenomenología constitutiva de la corporeidad colectiva.
La telepresencia consagra la transformación del espectador en experto, en autor.
La socialización de la percepción-trabajo despliega sus virtualidades en la puesta en "manantial" en interfaces. Percepción, actividad lingüística, imaginación con el esqueleto de la cooperación productiva que opera cristalizaciones temporales que son conciertos de cooperación (arquitecturas).

*

El cuerpo maquínico colectivo. Es una entidad de hecho (fáctica), monstruoso ciborg poéticamente creado.

Poética que entiende la actualidad global como un cuerpo hipertextual.

La percepción desplaza su dominancia de lo visual (alejado, entero, corpóreo, distante, hermético) a la táctil tecnológicamente mediado (la mano como dominio de intercomunicación).
La percerpción-trabajo, hoy, envuelve el continuo vital haciendo de cada singularidad una mecanosfera subjetiva que opera con los registros expresivos.

El único cuerpo (visto por lo poético) con una subjetividad única repartida (vista desde el trabajo) y como único desvelo (desde el vacío).

Imagen actada (hecha?). Depende de una entrada imaginaria (interpretativa-reactiva) y una entrada física (intervención táctil, haptica) interpuestas. Son imagines singulares. Nuestro ojo emite figuras para tocar las imágenes actadas.
Vivimos la tendencia de que la producción y reproducción de las relaciones sociales se apropian del método de las prácticas estéticas: que es producción de nuevas formas de subjetividad: construcción del acontecimiento y apertura a la procesualidad del acto creativo.

Lo creativo es el reportaje de cualquier proceso de producción (incluida la producción del reportaje). Show de Truman. El reportaje de lo que hago, configurado por el medio de reportar se apropia de lo creativo.
Acontecimiento y relato.

"La función constitutiva de las prácticas artísticas implica que su función central no consiste en contar historias, sino en crear dispositivos en los que la historia pueda hacerse".
"El comunismo sólo es imaginable en la acción pre-figuradora de la vanguardia de masas, como multitudo de los productores de belleza (extrañeza o embeleso)".
"Sueño en un devenir común entre prácticas colectivas y figuras subjetivas del arte".
La Multitudo post-fordista (después de la cadena de montaje) es un archipielago de subjetividades.
Agamben ("Poíesis y praxis" en " El hombre sin contenido") nos indica el destino nihilista del arte occidental que lleva a la disolución-supresión del arte como revolución (Dada, situacionismo, Fluxus).
Tecné es producción hasta la presencia, forma de la a-letheia.
Praxis es voluntad que se expresa y se conserva hasta el final de la acción.
La poiesis es producción que tiene fuera de sí su telos
En latín poiesis se cierra y se reduce a un operar (hacer) que pone en obra.
Hoy ese operar caduca porque no hay voluntad de voluntad.
Poiesis es dinamis que busca la reconciliación consigo misma, libertad de la voluntad, que juega a "imprimir al devenir el carácter del ser".
Agamben: arte como ritmo único, epojé (sin juicio) que otorga a los hombres tanto la estancia estética en una dimensión original, como la caída en la fuga del tiempo, tanto el espacio libre de la obra como el impulso hacía la sombra y la ruina. En este tiempo original el arte es producción del origen, arquitectura por excelencia.

Arte como inmersión en el ámbito sin pre-juicio del configurar incausado que des-vela lo que se presenta como eterno y ucrónico, como accidental y no óntico (como inesencial, inexistente, huella de no se sabe que instancias diluidas).
Tiempo original que produce el origen de lo ordenable.
Punto radical de la arquitectura.

Casa, encaje de marcos y unión de planos forman l'enjeu del arte (el reto que reabre el infinito) (Deleuze y Guattani).

Detrás de una obra está la presión del origen, big-ban de la figuración.
Figurar es engarzarse en el vivir

Virno(-"Mondanitá") arte como punto de unión (arquitectónica) entre sublime matemático y sublime dinámico. O como nexo entre seguridad y asombro por la existencia.

Esta última visión es post factum tomando distancia.
No es desde dentro de donde procede el desvario de lo sublime dinámico.

Problema entre la percepción del contexto sensible y la pertenencia a un contexto político (y económico)
Contexto vital que en bruto instaura un permanente "no sentirse como en casa" que sólo encuentra refugio en los lugares comunes (topoi koimoi).
La repetición de los lugares comunes (la habitación) nos permite aferrar la singularidad sin aura de la multipluralidad mundana en la sobreabundancia del mundo de contexto sensible.
Los muchos que participan en la inteligencia colectiva entran en un estado "interpretativo simbólico"
Una forma común de dar sentido "insignificante" a lo común es divulgarlo en los medios.
El periodismo que divulga causa la búsqueda de refugios identitarios (patriotismo) que protegen la proximidad de la infinita exterioridad del intelecto común.

La intelección común (de proximidad) se espacializa y crea la esfera pública como espacio político (donde opinar) que permite dibujar proximidades y distancias entre "muchos" polares de experiencia y sin casa (sin mundo?)
Nuestra tarea hoy consiste en como componer las excedencias (los excesos) de nuestras únicas materias de expresión: la corporeidad colectiva, los territorios existenciales de la multitudo en liberación.

11. Dibujando (26-12-07)

A. Muñoz Molina. "Lecciones de dibujo" (El País, 22-12-07).

M. Molina habla de la exposición de dibujos del Museo Thyssen.

Aprendemos en este arte del dibujo lecciones valiosas en general.
Aprendemos sigilo: el dibujante se acerca con cautela y cierta calma a su tema, a veces dando un rodeo, como un cazador.

Los temas no existen para el dibujante cazador porque lo que hace el dibujante es danzar, danzar sigilosamente una coreografía que acaba comunicando un tema. Dibujante compelido a trazar, a surcar su soporte con movimientos sigilosos.

Cazador de caza menor porque el dibujo elude las piezas muy pesadas, la hazaña del empeño demasiado muscular.

¿El dibujo caza menor? El dibujo es ritual de acecho de la apariencia desde la nada.

El dibujo que tiene siempre un formato modesto, puede hacerse muy pequeño, ocupar el espacio de un papel que uno encuentra en el bolsillo.

El dibujante ve la naturaleza como dibujada. Le atraen los rasgos gráficos que pintan los objetos, las personas, o los paisajes (cuando el dibujante representa). Y el dibujar siempre es hacer una miniatura mundana. Un mundo reducido.

La literatura es música dibujada.
El dibujo es tan frágil que una luz fuerte puede dañarlo.
El dibujo es ligereza, boceto, blanco, y rastro mineral de la punta de un lápiz (o pluma) (algo que podría acabarse)... porque somos lo acabado de lo inacabado y odiamos el artificio de lo muy logrado.

Todo transito deja una huella inacabada. Como lo que está en formación (en producción), siempre es transitorio. Lo único acabado es lo que no es.
Un dibujo bueno siempre estará inacabado.
Lo inacabado de las obras es el desencadenante de seguir haciendo nuevos comienzos.
Ver el mundo como inacabado es verlo en su transitoriedad.
Las obras muy acabadas están muertas.

Lo acabado es lo muerto, lo inmovilizador.

Lo muy logrado (trabajado), como los platos de cocina muy hechos o los abrumadores bodegones flamencos o la prosa demasiado lograda, disgusta, incomoda.
El dibujo es lo logrado, pero también lo contrario de lo muy logrado (figura de una manipulación).
El dibujo nos enseña lecciones de intimidad, es antídoto de gestos demasiado públicos.
Se dibuja para hacer mano.

Lograr algo al dibujar es asistir a la aparición de una figura sorprendente (por lo inacabadamente logrado). Y se dibuja para que la mano deje sus rastros sorprendentes, asombrosos.

El dibujo es atención y ternura. El dibujo nos enseña a eludir los motivos profundos, los grandes pretextos.
El dibujo es la incertidumbre de una línea que avanza desvelando, que parece ir por delante de la mano y del pensamiento.
Es una mezcla rara de indecisión y certeza: encuentra el único camino posible yendo como a tientas (tentando, tanteando) y haciendo como que no sabe donde va.
... dibujo en el aire (contramolde)...
... pistas cogidas al vuelo (como el jazz) (Lester Younng).
... lineas precisas aisladas dispuestas (Blanchard).
... manchas desleídas: como la acuarela, el dibujo incluye el azar en el vuelo de su desenvoltura...
... caricia sinuosa de una línea que sigue la mirada del deseo de tocar (Klimt).
El dibujo nos enseña a aparecer y desaparecer sin ruido y a brillar por la ausencia.
Dibujar se termina de improviso. Como se detiene una línea, como queda sonando una ultima nota.

12. Notas (28-12-07)

Como Pollock, flujo de puro devenir, energía de vida impersonal.
Pinturas como intensidades sin un sentido que tenga que ser desentrañado por la interpretación.
Las obras superan o anulan la personalidad (de Pollock).
Rothko es pintor de diferencias mínimas.
La vida es poder moverse, agitación, dicha.

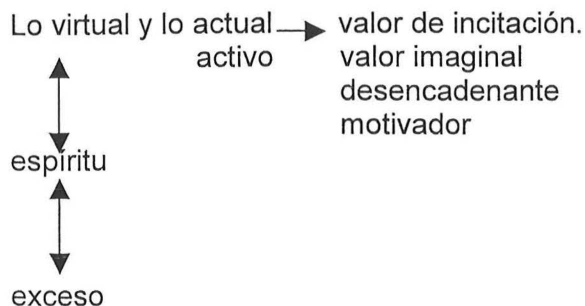
Memoria>Devenir (Zizeck, Derrida)
Estratificación de estados.

-Dibujo.
Dibujo es una estratificación de danzas del devenir (de acentos movimentales).

Y el tiempo?
"esfuerzo de la eternidad para llegar a ella misma".
El tiempo es el despliegue instantáneo del movimiento, que siempre se vierte en la eternidad.

La extrañeza es la ventana a lo dinámico que recubre la nada.
Todo obrar es un trascender inmanente o un trascender inconsistente, irrelevante.
Todo lo que se hace es irrelevante, sólo vale para la extrañeza. El valor social es otra cosa, la gran quimera de lo que busca la transformación con sentido último.
Lo virtual y lo real.

Virtual - virtuoso - vertiginoso - virtud - virota - vi-rota. Repetición – disciplina, destreza, ejercitación permanente.......



Lo virtual es lo excesivo.

Lo novedoso es una forma nueva de vislumbrar la nada, o una forma diferente en parte de auto destrucción, disolución colectiva.

13. Resumen de las visiones acumuladas acerca del dibujar (sin fecha)

Repasando los artículos de referencia recogidos resulta el siguiente resumen.
Siempre se ha entendido el dibujar como un hacer ritualizado, autorreflexivo y comunicativo, que consiste en marcar huellas del movimiento del cuerpo en un soporte mediante algún intermedio trazador.
También se ha subrayado que ese hacer es sucesivo, circular, aproximativo, y episódico, de tal modo que presupone una sucesión de momentos activos (trazadores, interventores) que se van superponiendo en lo ya trazado, y momentos contemplativos, reorganizativos, que son de inacción y recepción, en los que se procede a la significación, enjuiciamiento y replanificación de lo hasta entonces acumulado.
Hemos llegado a clasificar las grandes áreas de significación-intención comunicativa de los dibujos al ser dibujados (expresión, representación e interpretación). Hemos analizado el dibujar: en función de los referentes desencadenantes externos (lo que se puede y no se puede tocar); en función de los efectos de los intermedios trazadores que inducen distintas formas de proceder (de bordes, de sombras, de gestos). Hemos analizado la incidencia que tiene en el dibujar la consideración del marco-encuadre como componente contextual del dibujo siendo dibujado y hemos intentado encardinar en estas consideraciones el dibujar imaginal y conceptivo que acomete el arquitecto cuando proyecta edificios, en los pecualiares modos significantes en los que se ha generado el proyecto de arquitectura desde el Renacimiento (en planta, sección, alzado, vista de pájaro y perspectiva visual).
En este prosecutivo profundizar en el dibujar y el proyectar hemos esbozado un esquema teórico del proyectar (análogo al del dibujar), basado en las teorías de la acción. También

hemos denunciado el mal uso de ciertos términos empleados en la jerga común académica (por ejemplo: idea, espacio, forma...., etc) con especial hincapié en el término "representación" que muchos emplean acríticamente para referirse a los dibujos que definen un proyecto. Y hemos señalado y acotado las características de los dibujos que con más facilidad acogen significados edificatorios sin ambigüedades de "parecido"; sabemos que forman parte del apartado específico de un dibujar voluntariamente no-representativo que busca la planaridad conceptual y compositiva en sus obras.
Hoy nos inclinamos a considerar el dibujar y el proyectar dibujando como una forma de la escritura, como un escribir configurativo orientado hacia un juego que hasta hace poco no sabíamos enunciar. El juego de vivir el dibujar y los dibujos como reducciones de mundos en los que se sumerge el ejecutor y el avisado receptor.

NOTAS

NOTAS

CUADERNO

283.01

CATÁLOGO Y PEDIDOS EN

cuadernos.ijh@gmail.com

info@mairea-libros.com


ISBN 978-84-9728-300-7
9 788497 283007 >